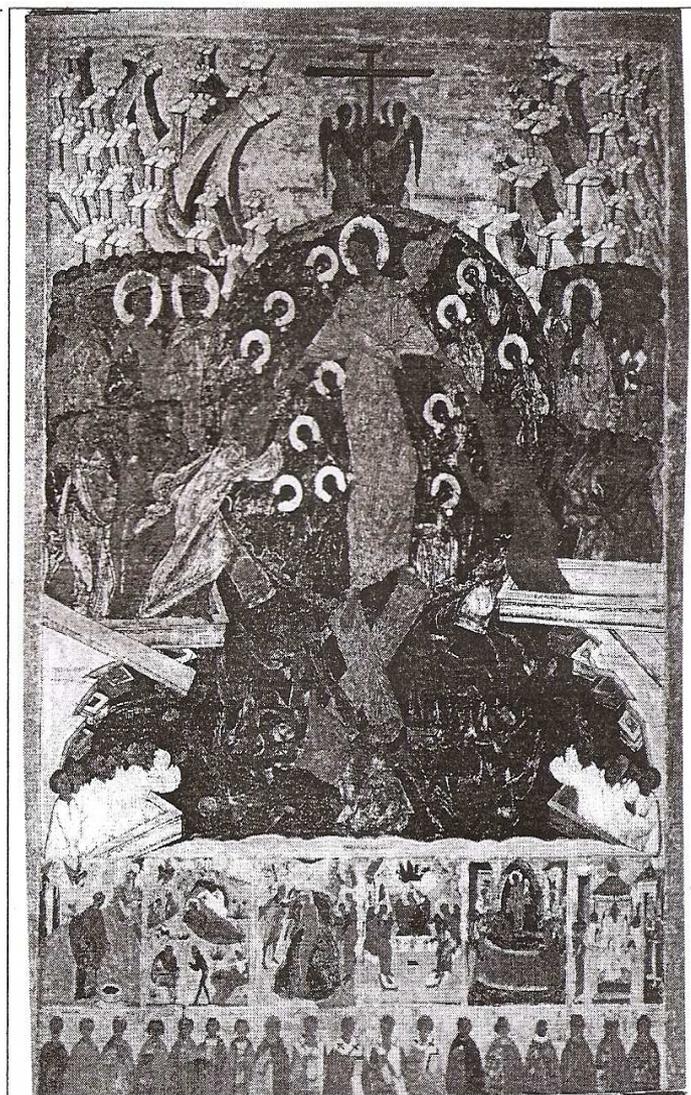


# *Cultura y Encuentro*

FUNDARTE 2000



Iconografía pascual bizantina: *Descenso al Hades*

*Año 15, N° 29*

*1° Semestre de 2010*

FUNDARTE 2000

# *Cultura y Encuentro*

Directora: Celina Hurtado

Año 15, N° 29

1° Semestre 2010

## ÍNDICE

### Dossier de Pascua

<i>Iconografía bizantina</i> - Cecilia Cibeira	3
<i>La cruz y el Crucifijo</i> - Zulema Escobar Bonoli	9
<b>Tradiciones Pascuales</b>	
<i>Los huevos de pascua en la tradición luterana</i> - Jerónimo Granados	22
<i>Huevos pysanka</i> - Cristina Sereniak	23
<i>Tradiciones pascuales croatas</i> - Jadranka Relota	24
<i>La tradición armenia de los huevos rojos</i> - Sergio Kniasian	27
<i>La Celebración Pascual en la tradición ucraniana</i> - María Lytwyn	28
Reseñas	35

*Cultura y Encuentro*  
Revista de FUNDARTE 2000  
Directora: Celina Hurtado  
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires  
Argentina-  
E. mail: [fundacionfepai@yahoo.com.ar](mailto:fundacionfepai@yahoo.com.ar)  
Queda hecho el depósito de ley 11.723

**ISSN 0320-059X**

**Iconografía bizantina**  
**Comentario al icono *Descenso al Hades***

*Cecilia Cibeira*

**Icono de Pascua, o de la Resurrección, o del Descendimiento al Hades**

Así como se dice que un icono no se pinta sino que se escribe, de la misma manera podemos decir que más que mirarlo, se lo lee.

Esto es así porque la iconografía bizantina nutre su temática de los misterios que la Teología le brinda, es así que propiamente, su autor es la Iglesia y el iconógrafo un medio de transmisión de este mensaje. Lo que vemos en los iconos ilustrado lo encontramos explicado en textos bíblicos, litúrgicos, etc.

Es la diferencia entre Imagen sacra e Imagen religiosa. Aceptada esta distinción, la Iconografía es arte sacro y su fin es la manifestación de los misterios de la fe que trasmite la Iglesia, el iconógrafo busca representar fielmente el testimonio de la fe y el Arte Religioso no está atado a esa regla de fe sino que puede transmitir la subjetividad del autor.

En el caso particular de la temática que nos reúne: la Pascua, la iconografía bizantina ilustra el Misterio mediante el icono denominado “Descenso al Hades”. El motivo artístico representado no es el más utilizado en el arte occidental: el Cristo victorioso saliendo del sepulcro, ya que:

“El relato evangélico no dice nada sobre el momento mismo de la Resurrección. La iconografía sigue muy fielmente este silencio por el mayor respecto al misterio. Así, siguiendo las Escrituras, las dos únicas composiciones iconográficas de la Resurrección son el Descenso a los infiernos y las Mujeres mirróforas en el Sepulcro. Son los dos únicos iconos de la Fiesta de Pascua”<sup>1</sup>.

Los pasajes bíblicos de la Resurrección los encontramos en los evangelios de Mateo 28, 1-10<sup>2</sup> y Juan 20. 1, 18<sup>3</sup>.

Es por ello que elegí para la explicación del icono la lectura de la antigua homilía de Epifanio que la liturgia católica lee durante el rezo de las Horas del Sábado Santo.

Como único preludio enumeraré los elementos más comunes en los iconos del Descenso al Hades, es decir, el momento en el que Cristo después de la muerte va a los infiernos a buscar a Adán y que habitualmente recitamos en el Credo en la liturgia de la Misa cuando decimos: “y descendió a los infiernos”.

La oscuridad del fondo del icono tiene resonancias de la caverna del icono de la Navidad para mostrar el contraste del Cristo que viene a dar luz en las tinieblas.

La figura del descenso ilustra el pasaje de la Escritura

“Por eso dice la Escritura: ‘Cuando subió a lo alto, llevó consigo a los cautivos y repartió dones a los hombres’. Pero si decimos que subió, significa que primero descendió a las regiones inferiores de la tierra. El que descendió es el mismo que subió más allá de los cielos, para colmar todo el universo”<sup>4</sup>.

“El Oriente se detiene maravillado contemplando “la altura y la profundidad” del misterio de la salvación...”<sup>5</sup>.

El movimiento lo muestra el manto flotante, los vestidos en movimiento del Cristo que preside la escena rodeado de luz, resplandeciente de luz irradiando energías divinas con un rostro inmóvil pleno de ternura, con las armas de la cruz y rodeado por una gloria oval hecha de esferas celestes con estrellas brillantes y atravesadas por su resplandor. Su vestido es de luz, símbolo de gloria. Porque el Cristo ya está glorificado: “Yo te he glorificado en la tierra, llevando a cabo la obra que me encomendaste. Ahora, Padre, glorifícame junto a ti, con la gloria que yo tenía contigo antes que el mundo existiera.” Jn, 17, 4-5. Y la respuesta del Padre: “Por él, ustedes creen en Dios, que lo ha resucitado y lo ha glorificado, de manera que la fe y la esperanza de ustedes estén puestas en Dios.” 1 Pe. 1, 20-21

Sus vestidos entonces son de blancura sobrenatural, es el Cristo del Tabor, de amarillo dorado, de oro, ya que es Rey pero el poder de su reinado es el poder del amor crucificado, el poder de la cruz.

El Cristo arranca con movimiento poderoso del infierno a Adán y Eva. En la zona inferior y oscura se pueden observar cerrojos, puertas rotas, un abismo negro, Satán encadenado y cadenas rotas, llaves, clavos ejemplo de su maligna pesadez.

Los grupos de izquierda y derecha son Adán, son los hombres, entre ellos Noé, Abraham, Moisés, Daniel, Jeremías, Jonás:

“Son los justos y los profetas; a la izquierda están los reyes David y Salomón, precedidos por el Precursor que reproduce su gesto de testigo y señala al Salvador. A la derecha está Moisés, que a menudo lleva las tablas de la ley”<sup>6</sup>.

Enumerados los elementos del icono, la homilía que paso a leerles le pone diálogo y dinamismo a la escena:

### **De una antigua Homilía sobre el Santo y Grandioso Sábado El Descenso del Señor a la región de los muertos<sup>7</sup>**

¿Qué es lo que pasa? Un gran silencio se cierne hoy sobre la tierra; un gran silencio y una gran soledad. Un gran silencio, porque el Rey está durmiendo; la tierra está temerosa y no se atreve a moverse, porque el Dios hecho hombre se ha dormido y ha despertado a los que dormían desde hace siglos. El Dios hecho hombre ha muerto y ha puesto en movimiento a la región de los muertos.

En primer lugar, va a buscar a nuestro primer padre, como a la oveja perdida.

Quiere visitar a los que yacen sumergidos en las tinieblas y en las sombras de la muerte: Dios y su Hijo van a liberar de los dolores de la muerte a Adán, que está cautivo, y a Eva, que está cautiva con él.

El Señor hace su entrada donde están ellos, llevando en sus manos el arma victoriosa de la cruz. Al verlo, Adán, nuestro primer padre, golpeándose el pecho de estupor, exclama, dirigiéndose a todos: “Mi Señor está con todos vosotros”. Y responde Cristo a Adán: “Y con tu espíritu”. Y, tomándolo de la mano, lo levanta, diciéndole: “Despierta, tú que duermes y levántate de entre los muertos y te iluminará Cristo”.

“Yo soy tu Dios, que por ti me hice hijo tuyo, por ti y por todos estos que habían de nacer de ti; digo, ahora, y ordeno a todos los que estaban en cadenas: ‘Salid’, y a los que estaban en tinieblas: ‘Sed iluminados’, y a los que estaban adormilados: ‘Levantaos’.

Yo te mando: Despierta, tú que duermes; porque yo no te he creado para que estuvieras preso en la región de los muertos. Levántate de entre los muertos; yo soy la vida de los que han muerto. Levántate, obra de mis manos; levántate, mi efigie, tu que has sido creado a imagen mía. Levántate, salgamos de aquí; porque tú en mí y yo en ti somos una sola cosa.

Por ti, yo, tu Dios, me he hecho hijo tuyo; por ti, siendo Señor, asumí tu misma apariencia de esclavo; por ti, yo, que estoy por encima de los cielos, vine a la tierra, y aun bajo tierra; por ti, hombre, vine a ser como hombre sin fuerzas, abandonado entre los muertos; por ti, que fuiste expulsado del huerto paradisíaco, fui entregado a los judíos en un huerto y sepultado en un huerto.

Mira los salivazos de mi rostro, que recibí por ti, para restituirte el primitivo aliento de vida que inspiré en tu rostro. Mira las bofetadas de mis mejillas, que soporté para reformar a imagen mía tu aspecto deteriorado. Mira los azotes de mi espalda, que recibí para quitarte de la espalda el peso de tus pecados. Mira mis manos, fuertemente sujetas con clavos en el árbol de la cruz, por ti, que en otro tiempo extendiste funestamente una de tus manos hacia el árbol prohibido.

Me dormí en la cruz, y la lanza penetró en mi costado, por ti, de cuyo costado salió Eva, mientras dormías allá en el paraíso. Mi costado ha curado el dolor del tuyo. Mi sueño te sacará del sueño de la muerte. Mi lanza ha reprimido la espada de fuego que se alzaba contra ti.

Levántate. Vayámonos de aquí. El enemigo te hizo salir del paraíso; yo, en cambio, te coloco no ya en el paraíso, sino en el trono celestial. Te prohibí comer del simbólico árbol de la vida; mas he aquí que yo, que soy la vida, estoy unido a ti. Puse a los ángeles a tu servicio, para que te guardaran; ahora hago que te adoren en calidad de Dios.

Tienes preparado un trono de querubines, están dispuestos los mensajeros, construido el tálamo, preparado el banquete, adornados los eternos tabernáculos y mansiones, a tu disposición el tesoro de todos los bienes, y preparado desde toda la eternidad el reino de los cielos”

## **Bibliografía**

- Evdokimov, Paul, *El arte del ícono, Teología de la belleza*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

- Epifanio, *El Descenso del Señor a la región de los muertos*, PG 43, 440-464.

## Notas

<sup>1</sup> P. Endokimov, p. 321.

<sup>2</sup> 1 Pasado el sábado, al amanecer del primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a visitar el sepulcro. 2 De pronto, se produjo un gran temblor de tierra: el Ángel del Señor bajó del cielo, hizo rodar la piedra del sepulcro y se sentó sobre ella. 3 Su aspecto era como el de un relámpago y sus vestiduras eran blancas como la nieve. 4 Al verlo, los guardias temblaron de espanto y quedaron como muertos. 5 El Ángel dijo a las mujeres: "No teman, yo sé que ustedes buscan a Jesús, el Crucificado. 6 No está aquí, porque ha resucitado como lo había dicho. Vengan a ver el lugar donde estaba, 7 y vayan en seguida a decir a sus discípulos: 'Ha resucitado de entre los muertos, e irá antes que ustedes a Galilea: allí lo verán'. Esto es lo que tenía que decirles". 8 Las mujeres, atemorizadas pero llenas de alegría, se alejaron rápidamente del sepulcro y fueron a dar la noticia a los discípulos. 9 De pronto, Jesús salió a su encuentro y las saludó, diciendo: "¡Alegrése!". Ellas se acercaron y, abrazándole los pies, se prostraron delante de él. 10 Y Jesús les dijo: "No teman; avisen a mis hermanos que vayan a Galilea, y allí me verán".

<sup>3</sup> 1 El primer día de la semana, de madrugada, cuando todavía estaba oscuro, María Magdalena fue al sepulcro y vio que la piedra había sido sacada. 2 Corrió al encuentro de Simón Pedro y del otro discípulo al que Jesús amaba, y les dijo: "Se han llevado del sepulcro al Señor y no sabemos dónde lo han puesto". 3 Pedro y el otro discípulo salieron y fueron al sepulcro. 4 Corrían los dos juntos, pero el otro discípulo corrió más rápidamente que Pedro y llegó antes. 5 Asomándose al sepulcro, vio las vendas en el suelo, aunque no entró. 6 Después llegó Simón Pedro, que lo seguía, y entró en el sepulcro; vio las vendas en el suelo, 7 y también el sudario que había cubierto su cabeza; este no estaba con las vendas, sino enrollado en un lugar aparte. 8 Luego entró el otro discípulo, que había llegado antes al sepulcro: él también vio y creyó. 9 Todavía no habían comprendido que, según la Escritura, él debía resucitar de entre los muertos. 10 Los discípulos regresaron entonces a su casa. 11 María se había quedado afuera, llorando junto al sepulcro. Mientras lloraba, se asomó al sepulcro 12 y vio a dos ángeles vestidos de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies del lugar donde había sido puesto el cuerpo de Jesús. 13 Ellos le dijeron "Mujer, ¿por qué lloras?". María respondió: "Porque se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto". 14 Al decir esto se dio vuelta y vio a Jesús, que estaba allí, pero no lo reconoció. 15 Jesús le preguntó: "Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas?". Ella, pensando que era el cuidador de la huerta, le respondió: "Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto y yo iré a buscarlo". 16 Jesús le dijo: "¡María!". Ella lo reconoció y le dijo en hebreo: "¡Raboní!", es decir "¡Maestro!". 17 Jesús le dijo: "No me retengas, porque todavía no he subido al Padre. Ve a decir a mis hermanos: 'Subo a mi Padre, el Padre de ustedes; a mi Dios, el Dios de ustedes'". 18 María Magdalena fue a anunciar a los discípulos que había visto al Señor y que él le había dicho esas palabras.

<sup>4</sup> Efesios 4, 9-10.

<sup>5</sup> Endokimov, p. 324.

<sup>6</sup> Endokimov, p. 327.

<sup>7</sup> Epifanio PG 43, 440-464.

## **La Cruz y el Crucifijo. Símbolos pascuales en diversos contextos**

*Zulema Escobar Bonoli*

### **Introducción “Hacer visible lo invisible”**

La idea de representar visualmente aspectos vinculados a lo trascendente no es tarea simple. Nos referimos a la información que surge percepciones visuales que orienten hacia un ininteligible que resulta difícil de captar a los sentidos, sin que ello impida configurar una percepción interior de su grandeza.

Posiblemente los casos más definidos se refieran a dos tipos de experiencia. Por un lado, el logro de captar el valor “belleza” en un objeto, y la resultante comunicación artística creador-espectador. Desde otro punto de vista, la situación se vuelve más compleja cuando se trata de expresar lo sacro o lo religioso en una imagen visual.

Algunos artistas plásticos como Kandisky y Klee han hecho referencia al caso. Klee dice expresamente que el arte “hace visible lo invisible” en clara referencia a la trascendencia obligada que se da en la expresión de los valores artísticos.

Desde otro punto de vista, Juan Pablo II en el Documento Carta a los Artista (1999), en relación a la Encarnación expresa: “Esta manifestación del ‘Dios Misterio’ aparece como animación de desafío, incluso en el plano de la creación artística”. Seguidamente enriquece lo expuesto en relación al pensamiento de dos grandes artistas del siglo XX, un literato y un pintor: “La Sagrada Escritura se ha convertido así en una especie de ‘inmenso vocabulario’” (P. Claudel) y de “Atlas iconográfico” (M. Chagall) del que se han nutrido la cultura y el arte cristiano”.(1) Para valorar en todo su alcance lo indicado por Juan Pablo II es conveniente recordar que él, también, fue poeta y dramaturgo.

La religión cristiana se apartó de la prohibición de representar la imagen de Dios establecida en el Antiguo Testamento (Dt: 27,25) (Ex: 3,14).

La encarnación de Jesús, Hijo de Dios, integrante consustancial del Dios Trino, permitió a los cristianos “hacer Visible al Invisible” en su faz humana, no en su magnificencia. Es el Dios que se presenta en el Misterio de la Natividad para cumplir la

Misión salvífica del hombre, que a través de su Pasión y Muerte, culminará el acto de la Resurrección.

### **Cruz y Crucifijo: símbolos de la Pasión y Muerte de Cristo** **Rasgos generales de evolución histórica**

Pasión y Muerte de Jesucristo logran en la religión cristiana estructurar un signo tipificando el prototipo visual de la misión salvífica. El mismo se expresa en dos imágenes visuales: la Cruz, el madero, que hace exclamar a Carlomagno: “¡Con este signo vencerás!”, y ubica a la Cruz en su estandarte.

Por otra parte, la imagen del Cristo Crucificado adquiere pareja importancia. La expresión visual de la figura de Cristo en el Madero, fue destacando fuerza expresiva desde diferentes concepciones teológicas y estéticas. Así las Iglesias Ortodoxas sólo admiten la representación del crucificado en la pictografía iconográfica o en la cruz aislada en tres dimensiones sólo cuando Cristo no está sobrepuesto sobre el madero, Bajo la forma de alto y bajo relieve debe configurar un solo cuerpo. Sin perjuicio de algunas modificaciones de estilos que se observan en algunas corrientes ortodoxas (aún fieles a la tradición), se distinguen claramente de la posición de la Iglesia católica que desde el devenir histórico ha ido absorbiendo diversos corrientes estéticas.

Desde el punto de vista ecuménico puede sostener que la Cruz se ha mantenido con permanencia simbólica en todas las iglesias cristianas que por diversos motivos fueron derivando en Iglesias separadas. Podrán observarse algunas diferencias en relación al Crucifijo, que no es el caso analizar, pero el símbolo Cruz es permanente.

Es interesante destacar que otros tipos de Cruz han sido y son símbolos que tuvieron vigencia en determinados momentos históricos, aún la conservan en algunas culturas, y estando en contacto entre sociedades cercanas (por fenómenos geográficos o políticos), ejercen mutua influencia.

Con referencia a los antecedentes hebreos se puede citar a la Cruz TAU (utilizada por el monje San Antón y en particular por San Francisco como complemento de su firma y como base en el diseño del hábito de la Orden. TAU es la última letra del alfabeto hebreo. Una referencia importante a la utilización de la misma la encontramos en Exequiel (9:3,6); posiblemente la TAU había sido el signo para marcar la frente de los justos durante el Apocalipsis (7:2,4) para indicar a los salvos de Dios.

Otro antecedente que habla de la interculturalidad es la referencia a Cruz Ansada o cruz egipcia, que fuera utilizada como cruz primitiva por la Iglesia Copta (con

modificaciones). En uno de los íconos bizantinos de la Última Cena; sobre el mantel se encuentran diseñadas diversas cruces, entre otras la denominada “cruz eterna”, que se dibuja en un solo trazo, de origen oriental. Por último destacaremos que muchas culturas prehispánicas utilizaron la cruz. Así por ejemplo la Cruz Chacana o cruz andina cuyo trazado hace referencia al número cuatro vinculado a puntos cardinales, lo alto, lo bajo, lo inferior y lo superior. En sitio similar se puede citar la cruz mapuche que se ubica en el instrumento musical *kultrum*.

En cuanto a la imagen del Crucifijo, tanto por el antecedente icónico hebreo ya citado, como por la persecución que padeció el cristianismo en los primeros siglos, la figura del Crucificado no aparece.

El Crismón como monograma de Cristo, así como la representación del pez, el ancla y el buen pastor, son algunas de las referencias pictográficas. En las catacumbas sólo aparece un caso de la imagen en el siglo VII en la catacumba de San Valentín.

En la presente exposición sólo se expone, con criterio de síntesis, sobre casos tipo de imágenes de Crucifijos. No se pretende realizar una historia completa. Se detallan momentos básicos en que la imagen varió sus características expresivas.

Previo al tratamiento selectivo y sintético señalado es importante tener en cuenta una característica básica en el proceso del desarrollo de imagen: responden a tendencias teológicas diferentes sobre el momento cúlmine de la misión salvífica de Cristo. O bien se pone el acento en el momento de Pasión y Muerte, recalcando el sufrimiento, la tortura de los últimos momentos (Cristo de impostación caída, sangrante, sufriente, doliente). Por el opuesto, se recalca el momento de la Resurrección, el Triunfo resultante del sacrificio de Cruz. La Gloria de Dios, como momento excelso de la Redención. Evidentemente ello cristalizó en dos imágenes diferentes de Jesús Crucificado.

Por lo tanto, la variante expresada en dos imágenes visuales, tiene como trasfondo dos corrientes teológicas cuyo tratamiento no es objeto de estas líneas. No debe perderse de vista que el artista, el artesano imaginero, siempre brinda a las imágenes que crea, elementos de semántica visual para la comprensión de significados conceptuales. Y estos, como presupuestos visuales siempre “rondan” el aquí-y-ahora de su existencia cotidiana. A ello se unirá la coordenada de los códigos de la cultura donde se encuentre inmerso.

Tan fuertes son las tendencias, que el criterio divisorio se plantea aún vinculado a la figura del Niño Jesús, describiendo mediante incorporación de símbolos, la motivación última el Misterio Pascual (Redención) en el Misterio del Nacimiento (Encarnación).

Así, se marca una gran diferencia entre dos tipos de imagen. En el marco del catolicismo romano surgen los Niños de Pasión y los Niños Triunfante.

Previo a su tratamiento es dable recordar que en la iconografía de Oriente en sus diferentes escuelas, suele representarse al Niño en las escenas de la Natividad vestido con mortaja tal como al Cristo en su lecho de muerte o el alma d maría n las figuraciones de su Dormición.

Volviendo sobre el tema de la representación de dos tipos diferentes de Nuño Jesús puede observarse lo siguiente. Por un lado, surgen los llamados “Niños de Pasión”: nazarenos, cargando Cruz, dormidos sobre calavera y rodeados símbolos de pasión o simple cruz, dolido por haberse clavado una espina, hasta llegar al dramático Niño Crucificado (prohibido en un Concilio). Estos niños son característicos de España y en menor grado en Italia durante el auge barroco, desde donde se trasladan a Hispanoamérica. Su correspondiente serían los Cristos Crucificados con apostura de brazos y piernas vencidos, dolientes y con diseño de muchas heridas sangrantes constituyen el paralelo a los niños de pasión. Se los ubica particularmente n España a partir de mediados del S XIV y se difunden con fuerza hasta el siglo XVIII, influyendo en la imaginería del Crucificado en Hispanoamérica, en particular en el Virreinato del Perú.

Desde otra perspectiva se cuenta con los Niños del Cielo o Niños Victoriosos de apostura triunfante y gestualidad alegre. Visten ropaje de príncipe similar al del Niño Jesús de Praga. Portan la Cruz en actitud vivaz y en la misma se colocan símbolos de poder (corona) y gloria (soles, flores, etc.). Estos Niños se encuentran en Alemania y Austria. El paralelo del Cristo Crucificado en esta clase de representación será en último extremo los Crucifijos del Cristo en Majestad Catalanes con alguna influencia (como excepción) en imágenes francesas, que se tratan más adelante. En particular hay que destacar las imágenes conocidas bajo la denominación de Cristo en Majestad o Cristo Triunfante, en Francia, Italia y parte de Alemania, no se refieren a la figura del crucificado. Se trata de un símil del Pantocrator románico y bizantino sentado, o excepcionalmente parado en actitud mayestática y rodeado de mandorla (símbolo de gloria). Como caso especial citaremos el Cristo tallado en madera de origen jesuítico guaraní de la Misión de Trinidad.

### **Reseña sobre tipos de Crucifijo**

**Cristo de San Damian. Este Cristo Crucificado**, pintado en tela y pegado sobre la cruz (técnica de los íconos bizantinos de oriente) es uno de los más difundidos de la

imaginería católica, fue elaborado en la zona de Umbria, Italia, cerca de la primera centuria del siglo XII.

Se lo denomina Cristo de San Damián por haberse enornado en la capilla de San Damián, lugar al que iba a rezar San Francisco. Por tal motivo también se lo conoce como Cristo de San Francisco.

Se le asignan influencias de varias corrientes. Un origen sirio influido por el arte bizantino, heleno ya que desde el siglo VIII, las persecuciones árabes a monjes cristianos en oriente, produjeron éxodo de los mismos hasta zonas cercanas a Umbria.

Desde su influencia helena este Cristo es clásico, sobrio. Se representa joven, sólo cubierto con el ceñidor (similar al de los héroes de la antigüedad clásica). Desde la influencia siria se cuenta con una figura de sentido místico a la vez que real. Schanpheeler considera que el Cristo sirio es hombre y Dios, humilde y grande, Víctima y victimario<sup>2</sup>.

Moriceau sostiene que éste es “el Cristo Luz, y también Glorioso. Sin tensiones ni dolor, está de pie sobre la Cruz. No pende de ella. En su cabeza no está una corona de espinas, lleva una corona de Gloria”. Es necesario aclarar que el autor denomina corona a la aureola.

Por otra parte, merece destacarse que en relación a esta interpretación, puede observarse que en la parte superior se encuentra la imagen del Cristo Resucitado. Así se remarca que la Pasión y la Muerte en Cruz, culmina con el triunfo en la Resurrección, la Gloria. Por otra parte, la inscripción sobre la aureola del Cristo es muy significativa: reza “Jesús Nazareno. Rey de los Judíos”, preanuncia el fundamento de la iconografía de los futuros Cristos en Majestad.

**Cristo en Majestad. Crucifijos Catalanes.** Los Crucifijos con la figura del Cristo en Majestad, son considerados derivaciones del Cristo de San Damián, por su expresión vital, de serenidad, y no doliente. Se trata de una imagen que se da casi con exclusividad en la Cataluña española entre los siglos XII y XIII, y su origen más directo estaría dado en crucifijos italianos de Pis (lo que refirma lo sostenido en cuanto al origen Sandamiano).

Se lo debe distinguir del Cristo en Majestad o Cristo Triunfante de origen románico y bizantino que se representa en pie o sentado en actitud triunfante, generalmente rodeado de mandorla de gloria. La versión se observa en los primitivos catalanes,

Italia y Francia. En ese último país se registran versiones del caso tipo en el siglo XV en Limoges elaborado en bronce policromado

La apostura de su cuerpo erguido, los brazos horizontales no vencidos y su vestimenta de túnica, sobretodo en la versión de manga larga (en oposición a la manga corta de origen heleno-romano. Las vestimentas suelen marcarse en tonalidades difusas (Poblet y Beget). En algún caso imita un adamascado de tonalidades contrastantes elaborada en técnica de estofado, lo que denotaría una influencia oriental (Battló).

A veces la imagen porta corona como en los casos de Cruilles y Limoges. De todas formas con o sin corona, con túnica o simple manto de pureza o ceñidor, la apostura y la gestualidad es siempre mayestática, aún en la versión del descendimiento de Erille de la Vaill, o en el Cristo sin túnica Jesuítico.

Como ya se expresó, los Crucifijos con Cristo en Majestad más famosos se encuentran en la España Catalana. De la información obtenida sobre los talleres y artistas de la época sobre la imagen que se analiza, la *Guía Visual del Museo Nacional de Arte de Cataluña*, respecto a estos Crucifijos, sostiene la relación existente entre diversas disciplinas artísticas y la fusión “artista-artesano” que caracteriza a la obra.

Respecto a la interpretación de sentido el texto citado, sostiene que en el Cristo de Battló que “[el Cristo] más que clavado o pendiente de la Cruz, está adosado. Ello se debe interpretar como su triunfo sobre la Muerte”. En otros términos, puede considerarse que el Cristo en Majestad desde la Cruz sufriente, se torna Majestad para anunciar su Resurrección.

Sobre el tema tratado se pueden citar las siguientes imágenes:

Descendimiento de Erille la Vail (Lérida)  
Majestad de San Juan les Font  
Majestad Battló  
Majestad de Beget  
Majestad Poblet  
Majestad San Miguel de Cruillas (corona)  
Majestad de Ellen (Baja Cerdeña).  
Majestad Jesuita (Paraguay)

## **De España a Hispanoamérica Colonial**

Lejos estaba la España colonizadora del Cristo en Majestad; ya desde el siglo XV Europa se orientaba hacia una imagen cuyos rasgos se fueron acrecentando en España en el siglo siguiente. La lenta orientación hacia el barroco, así como la costumbre popular de “vestir santos”, (suele cubrirse el manto de pureza con una “enaguilla” de diversos largos y rica artesanía manual) fueron generando un Cristo viviente cuya apostura corporal, heridas y sangrado, se fueron orientando hacia la representación de la tortura de cruz y el dolor de la muerte.

Mons. Aguer al tratar la segunda etapa histórica de la evangelización, sostiene que

“La transmisión de la cultura europea plasmada por el renacimiento cristiano de los siglos XVI a XVII, y luego la inculturación del catolicismo del barroco en el continente americano... se ambientaron en América y dieron origen a una verdadera recepción de aquellos ideales, a una cristianad mestiza, que expresó significativamente el modo de ser cristiano”<sup>3</sup>.

Sólo citaremos -y muy brevemente- dos Crucifijos españoles tipo de época por ser los más similares a los que citaremos de Hispanoamérica. Nos referimos al Cristo de San Agustín, así denominado por ser el primero ubicado en el Convento Agustino de Burgos, siendo en su estilo reproducido en Iglesias y Conventos en Jaen, Sevilla, Granada, Cuenca. Otra referencia de importancia sería el Cristo Negro de Cáceres cuya referencia sirve de antecedente a la situación común en Hispanoamérica, de encontrar Cristos con facciones indígenas o mulatas, y estar relacionado con materiales no comunes en la zona.

El Cristo de Burgos se trae a colación por la similitud de expresión fácil y corporal, la costumbre de ser “vestido” y tratarse de un Cristo doliente. Se hace aquí referencia al Cristo Negro de Cáceres por la semejanza con muchos hispanoamericanos en cuanto a referencias míticas sobre su origen imposible de precisar, lo mismo que el material con que fue elaborado. Por último el tratamiento de la configuración facial se asemeja a facciones de población negra o indígena americana, lo que acrecienta leyendas sobre procedencia, autores y tipo de material base material con que ha sido realizado

Pasando a considerar la influencia de nivel institucional de las Ordenes Religiosas pueden señalarse las siguientes conclusiones.

La Congregación Franciscana y la Compañía de Jesús fueron las Órdenes religiosas más difundidas en las regiones del Virreinato del Perú, al que perteneció parte del noroeste Argentino hasta 1776.

En el primer caso es de considerar la orientación de San Francisco hacia la figura de un Cristo humanizado que, *a posteriori*, diversas tendencias de época fueron orientando hacia una gestualidad doliente, particularmente en España en las zonas de Sevilla y Castilla y tanto en Umbria como más al sur de Italia. En Argentina, la difusión de ese tipo de imagen durante la colonia y los primeros años independientes, se manifiesta en forma patente a través de las imágenes conservadas en Iglesias y Conventos de la orden, así como en los registros de las Publicaciones del Patrimonio de la Academia Nacional de Bellas Artes. Este tipo de representación predominó en las zonas rurales de incipiente población inmigrante europea a partir del siglo XVIII y en general en las zonas urbanas.

La Compañía de Jesús remarcó en el Cristo crucificado las características del estilo barroco (gestualidad pronunciada, movimiento y, sobre todo la definida “teatralidad del barroco”. Durante su actuación, el barroco europeo de la mano de artistas y artesanos indígenas enriqueció el estilo que derivó en el denominado barroco mestizo o colonial barroco.

El acento barroco puesto en la teatralidad puede observarse en dos aspectos. En la forma de representación de imagen visual (el Cristo Crucificado y la María Dolorosa), y en la forma en que se conceptualiza la utilización de los espacios sacro y profano (en las procesiones, en los Auto Sacramentales, en la celebración de Corpus Christi en la tetralogía de los Misterios del Nacimiento y de Pasión). El Teatro de Iglesia medieval, que derivó más adelante en teatro de plaza de contenido religioso. Más adelante se orientó hacia celebraciones procesionales similares a las del Sur d España, pero con incorporación de criterios autóctonos. Muchos de ellos vigentes también, en el ceremonial de los misachicos.

### **Semana Santa en el NO Argentino. Inculturación**

Lo que hoy se vive en algunas regiones argentinas es la herencia de la vivencia de la de la fe católica vertida por los misioneros católicos, vivenciada por culturas muy dispares.

Para comprender este fenómeno y las situaciones en que deriva -que suelen generar perplejidad-, será necesario analizarlo desde los criterios que brinda un concepto relativamente nuevo: **inculturación**. Es posible que lo haya utilizado por

primera vez por el Padre Arrupe en la década del 70 y la Iglesia Católica lo expresa en el Documento del Sínodo sobre Inculcación de 1978.

Inculcación de ningún modo remite a un simple contacto entre diversas culturas: incluye el fenómeno pero no lo determina.

Mons. Rino Fisichella dice

“que [utiliza] el término ‘inculturación’ en su sentido originario como aquel proceso que lleva el anuncio de Evangelio a encontrarse con una cultura. Encuentro hecho posible propiamente sobre la base de algunos aspectos que son comunes al Evangelio y a la cultura, primero de todo la instancia veritativa y el horizonte de apertura universal sobre el cual se mueven ambos”<sup>4</sup>.

El padre Arrupe, citado Mielgo sostenía en 1978:

“Inculcación significa encarnación de la vida y del mensaje cristiano en una concreta área cultural, de tal modo que esta experiencia no sólo llegue a expresarse con los elementos propios de la cultura en cuestión (cosa que sería sólo una adaptación superficial), sino que se convierta en principio inspirador, normativo y unificador, que transforma y recrea esta cultura, dando origen a una ‘nueva creación’”<sup>5</sup>.

Por otra parte, Sodi, desde la perspectiva “fe-culto-vida” sostiene que las formas culturales de comunicación de la fe –arte, música, predicación y formas diversas de piedad popular- son todos elementos que no pueden ser desentendidos en vista de una panorámica que trata de elaborar una teología de la celebración. No se trataría de una Teología del Arte o de música abstracta, sino de la valencia teológica de determinados elementos, dando como ejemplo los íconos y las imágenes.

Sería útil traer a la memoria los grabados de Guaman Poma de Ayala, quien como un hábil cronista -en trabajos vinculados al quehacer cotidiano en la sociedad de su época—, dejó testimonio sobre las Procesiones de festejos a Inti, a las momias sagradas de los Incas muertos, a los bailes populares, a las escenas de la Crucifixión y el Nacimiento de Jesús, en grabados tales como “Murió Dios por el mundo”.

Es posible que en la tarea de evangelizar las “costumbres” imbricadas en un simbolismo no alcanzaron una comprensión cognitiva, tal vez no fueron totalmente entendidas, por el español, pero sí permitió su utilización desde signos posibles a ser utilizados en la evangelización hacia personas pertenecientes a una cultura muy dispar.

^ Algunos de esos casos permitieron el acercamiento a una recreación, a asumir una “nueva creación” al dialogante indígena. Los casos de referencia son realidades diferentes, pero de contenido convocante una apertura.

Por ejemplo

- La costumbre de vestir y cambiar ropaje a las momias de los Incas fallecidos. En determinadas fechas se procesionaba con las mismas de una manera similar a la utilizada por los católicos con las imágenes del Crucifijo, María o los Santos durante la Semana Santa.

- La utilización de imágenes de metal o cerámica votivas que se colocaban en las tumbas, vestidas con telas y adornadas con metal y plumas.

- La existencia de teatro prehispano.

- La costumbre de realizar procesiones dentro de templos y en espacios públicos de contenido religioso o festivo. En las mismas se transportaban imágenes, momias o el Inca en forma similar a la que utiliza el católica para trasladar las imágenes devocionales en procesión. Por otra parte, dicha procesiones eran acompañadas de música ejecutada con instrumentos típicos, canto y baile.

- La marcada tendencia al culto de figuras centrales masculina y femenina, por ejemplo Inti (el Sol) y Pachamama (la Tierra) y la Luna.

### **Semana Santa en Tilcara. El Cristo Crucificado y las Advocaciones Marianas**

En muchas localidades del noroeste argentino se llevan a cabo actos procesionales vinculados al Calvario, con expresiones de devoción popular de hondo arraigo. Pero la Semana Santa en Tilcara adquiere características especiales por los motivos que se pasan a detallar. Los festejos relacionan a dos pueblos jujeños: Abra de Punta Corral y Tilcara. En los aspectos procesionales se involucran dos advocaciones marianas: la clásica “Dolorosa” de tradición española que se encuentra en la Iglesia a la que pertenece el Cristo Crucificado, y la Virgen de Copacabana, imagen mestiza de Nuestra Señora de la Candelaria, cuyo asiento es la localidad del Abra de Punta Corral. Desde hace unos años no participa la imagen original del siglo XIX sino una copia por problema generados entre distintos grupos de fieles.

El Cristo, en distintos momentos, sale en procesión con una y otra. Las estaciones del vía crucis son señaladas por Ermitas que representan imágenes de la Pasión u

otros momentos de la vida de Cristo, imágenes marianas y otros temas religiosos. Son elaboradas por familias, escuelas, instituciones y grupos de la zona. Se trata de una artesanía única en el país. Se preparan con pétalos y hojas secas, semillas y tierras del lugar.

La Virgen de Copacabana arriba en procesión desde la localidad de Abra de Punta Corral a la iglesia de Tilcara el miércoles de la Semana Santa y queda en la Iglesia de la Virgen del Rosario y San Francisco de Asís. El viernes desde allí parte en procesión al Calvario el Cristo –bajado de la Cruz, yacente, elaborado con madera y pasta en Cuzco circa siglo XVII-. Va acompañado de “La Dolorosa” (imagen de vestir, madera y pasta, siglo XVIII, noroeste argentino) y San Juan Bautista. Cumplida las etapas correspondientes a la Pasión y Muerte el domingo se celebra la misa de Pascua. Acto seguido, la Virgen de Copacabana abandona la Iglesia de Tilcara para regresar a Punta Corral con su fieles en una procesión “acompañada” del Cristo hasta la salida del límite de Tilcara.

Se trata de una celebración religiosa típica de muchos pueblos sudamericanos de colonización hispana y honda raíz indígena, quechua y calchaquí en esta referencia.

Terminamos en apretada síntesis sosteniendo que el análisis de lo expuesto sobre la Semana Santa en Tilcara, permite observar de qué manera se cumple la opinión vertida por el papa Benedicto XVI en ocasión de la conversación sostenida con Peter Seewald:

“En Sudamérica aún hasta la fecha dos focos de piedad popular, por una parte el amor por la Madre de Dios, y por otra, la identificación con el Cristo Sufriente”<sup>6</sup>.

Por otra parte se comprende con claridad cómo la vivencia de las creencias en la comunicación de la fe a través de arte, música, predicación formas de devoción popular, hace necesario profundizar su valencia teológica (desde una teología de la comunicación).

## Notas

<sup>1</sup> Juan Pablo II, *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los Artistas*, apartado 5: El arte ante el misterio del verbo.

[www.conferenciapiscopal.es/documentos/magisterio%20Juan20%Pablo%20II](http://www.conferenciapiscopal.es/documentos/magisterio%20Juan20%Pablo%20II).

<sup>2</sup> Jean Schampheeler, “El crucifijo de San Damián y San Francisco de Asís.”, apartado 2. El crucifijo sirio, ed. Digital [www.franciscanos.org/enciclopedia/schmpheeler.html](http://www.franciscanos.org/enciclopedia/schmpheeler.html)

<sup>3</sup> Héctor Aguer, “El Patrimonio cultural de la Iglesia, conciencia, valoración, tutela”, discurso inaugural en *El Patrimonio Cultural de la Iglesia, conciencia, valoración, tutela*, Conferencia Episcopal Argentina, Bs. As., 1995, p. 5.

<sup>4</sup> Rino Fisichella, “Metodo teologico e inculturazione della fede” en *Il Metodo Teologico*, Città del Vaticano, Librería editrice Vaticana, 2008, p. 265.

<sup>5</sup> Constantino Mielgo, “Plenitud y fin de la sagrada escritura es el amor de Dios” en *Actualizar el lenguaje religioso*, Madrid, Centro Teológico San Agustín, 2001, pp. 110-112.

<sup>6</sup> Joseph Ratzinger, *Dios y el Mundo – Una Conversación con Peter Seewald*, Bs. As., Sudamericana, 2005, p. 282.

### **Bibliografía básica**

- Bueno, Francisco, “Estética de la imagen y experiencia religiosa”, en *Actualizar el lenguaje religioso*, IV Jornadas Agustonianas, Madrid, Centro Teológico San Agustín, 2001:225-231.

- Calvo, L., G. González, E. Rodríguez, C. Nocera, *Patrimonio artístico de la Quebrada – arte religioso en capillas de la quebrada de Humahuaca*, Jujuy, Cuadernos del Duende, 2004.

- Castro, Luis Miguel, “El Dogma al encuentro de las culturas. Dificultades y estrategias”, en *Actualizar el lenguaje religioso* IV Jornadas agustiniana, cit., pp. 170-201.

- Castedo, Leopoldo, *Historia del arte hispanoamericano*, T. I, Madrid, Alianza, 2009.

- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Colombia, Editorial Labor S.A., 1995.

- Coluccio, Félix y Susana Coluccio B., *Diccionario Folklórico Argentino*, Bs. As., Plus Ultra, 1991.

- Evdokimov, Paul, *El arte del Icono*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

- Gisbert, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.

- Fisichella, Rino, “Metodo teologico e inculturazione della fede” en *Il Metodo Teologico*, Città del Vaticano, Librería Editrice Vaticana, 2008: 261-275.

- Galán Marín Raúl, *Semana Santa en la provincia de Jujuy*, edición en fotocopia, 2000.
- González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos. La imáginería cristiana en la Puna de Jujuy*, Bs. As., Fundación Espigas, 2003.
- Moriceau, Richard, o.f.m.cap., “El Cristo de San Damián – Descripción del ícono” en *Enciclopedia Franciscana del Directorio Franciscano*. Publicación digital: <http://www.franciscanos.org/enciclopedia/moriceu.html>.
- Pagano Fernández, Carlos M., “Pensamiento contextual e interculturalidad” en *Cristianismo e Interculturalidad. Una aproximación desde el Valle Calchaquí*, Bs. As., Miño y Dávila, 2008:121-137; “Religiosidad popular. Una aproximación desde la teología” *Ibíd.*, pp. 159-177.
- Passarelli, Gaetano, *El icono de la última cena*, Madrid, Publicaciones Claretiana, 1993.
- Juan Pablo II, *Carta Apostólica a los artistas*, Ciudad del Vaticano, 1999.
- Ratzinger, Joseph, *Dios y el Mundo – Una conversación con Peter Seewald*, Bs. As., Sudamericana, 2005.
- Sodi, Manlio, “Metodo teologico e lex orandi. La teologia liturgica tra tradizione e innovazione” en *Il metodo teologico...* cit., pp. 201-227.
- Serra, Luigi, *Storia dell arte italiana*, Milano, Casa editrice Vallardi, 1929.
- Wagnsberg, Jorge, *El gozo intelectual. Teoría y Práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Barcelona, Tutquest, 2007.
- Weisbach, Werner, *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.

## TRADICIONES PASCUALES

### Los huevos de Pascua en la tradición protestante luterana

*Jerónimo Granados*

La costumbre de decorar huevos en las tradiciones protestantes luteranas proviene de los países nórdicos europeos. No obstante, en esa región, tanto católicos como luteranos comparten esta costumbre que tiene características atávicas.

En las comunidades protestantes, entre los niños es costumbre que durante la Pascua se realicen actividades especiales y en el marco de las escuelas dominicales (catequesis para niños). Se organizan talleres con sus guías, para realizar una serie de manualidades conmemorativas de la Pascua. Entre estas actividades se destaca el pintado de huevos. Como corolario de estas actividades, el Domingo de Resurrección todos los niños se lanzan a la búsqueda de golosinas (incluyendo huevos de pascua de chocolate y otras figuras) en los jardines de las iglesias y de sus hogares.

Lo curioso de esta actividad dominical es que el encargado de esconder los huevos y las golosinas es un conejo. La mayoría de los niños sabe que no existe este conejito que trae los huevos multicolores y otras golosinas el Domingo (de Resurrección) pero siguen el rito. De hecho, desde hace más de 1600 años se la celebra en la primera fase de luna llena tras el inicio de la primavera, es decir, entre el 22 de marzo y el 25 de abril. Y esa es justo la época en que los conejos vuelven a aparecer en las praderas europeas.

Si bien esta costumbre tiene connotaciones religiosas, en realidad estas actividades se realizan tanto en colegios y casas de familia y participan casi sin excepción todos los niños, quedando en segundo plano su significado religioso.

Desde tiempos muy antiguos se considera a los huevos un símbolo de nueva vida y, en consecuencia, de la resurrección de Cristo de entre los muertos. En los primeros tiempos de la Iglesia cristiana era común frecuente decorar huevos y repartirlos en Pascuas. Originalmente esos huevos eran pintados de rojo, es el color de la sangre, la sangre de Cristo, o el color del amor, del amor de Cristo por la humanidad.

## **Huevos Pysanka**

*Cristina Sereniak*

La tradición de crear huevo pysanka comenzó milenios años atrás, aproximadamente en la era neolítica, cuando el hombre antiguo todavía vivía en cuevas, cazaba y buscaba su propia comida. Es así como la decoración de huevos surgió como un pasatiempo, convirtiéndose en objetos de la vida creativa.

Preservar la imagen del animal en el huevo aseguraba la inminente captura de la caza de la criatura. Dibujar las plantas y otros objetos acercaban o atraían a estos hacia el hombre. Era una forma de capturar el espíritu o esencia de los objetos dibujados. Los antiguos diseños mayormente blancos, marrones y negros eran llamados TRYPIILLAN, estos huevos eran totalmente distintos alrededor del mundo, ya que eran pintados con elementos naturales de la tierra, y reflejaban con curvas y animales lo que el hombre veía.

Con el evolucionar del tiempo, las herramientas se volvieron más avanzadas y los diseños en los huevos se desarrollaron en cuanto a detalles. Más colores aparecieron desde que el hombre aprendió a crearlos desde las diferentes plantas.

Aunque los deseos permanecieron para la decoración de huevos, si el hombre deseaba una buena cosecha, él dibujaría trigo sobre el huevo.

Surgió así mismo la iniciativa de regalar huevos como signo de buenos deseos, regalando un huevo pysanka en ocasiones como cumpleaños, compromisos, bodas, y hasta en caso de enfermedades como símbolo de sanidad. Cuando la Navidad llegó a Ucrania pysanka fue incorporado como un símbolo cristiano y con nuevos significados, de los deseos de amor, felicidad y bien estar.

## Tradiciones pascuales croatas

*Jadranka Relota*

El huevo es uno de los símbolos pascuales por excelencia  
y se lo puede interpretar de dos maneras totalmente diferentes,  
una religiosa y otra puramente popular

**Religioso.** Se compara la cáscara del huevo con el Santo Sepulcro, donde fue depositado el cuerpo de Jesucristo después de ser descendido de la cruz; y su contenido representa la **vida misma**, vida latente, ya que está en íntima relación con la Resurrección de Nuestro Señor, así como el polluelo rompe el cascarón y sale a la luz, así Jesucristo al resucitar, atraviesa las piedras del sepulcro hacia la **vida eterna**.

**Popular.** Los símbolos en un huevo decorado tienen múltiples interpretaciones y en general, son augurios de buena suerte y fortuna, fertilidad, amor, buena cosecha, larga vida, liberación del mal, etc. Es sabido que Croacia es un pequeño país, pero con características tradicionales propias de cada región, por lo tanto, cada una de ellas presenta una simbología específica o la combinación de varias, como también la aplicación de técnicas diferentes en la coloración, ornamentación, y escritura sobre huevos. En todos los casos estamos hablando de huevos de gallinas y de técnicas que superan los 1500 años. En la actualidad se siguen usando fielmente algunos métodos antiguos; y otros se van modernizando y adaptando a los materiales nuevos que hoy en día nos provee el mercado, pero manteniéndose siempre unidos a la tradición.

\* \* \*

El huevo decorado es un regalo muy esperado y valorado tanto por los niños, enamorados, amigos y vecinos. La precisión de los ornamentos habla mucho de quién los decoró, pues es un arte en combinar colores y dibujos; así el resultado salta a la vista, pues se aprecia el empeño y la dedicación invertidos. Se los utiliza para vestir el centro de una mesa pascual o como “arma de ataque” en una, digámoslo así, batalla de huevos (*tucanje jaja*): en la disputa, cada participante es el poseedor de un huevo duro, los contendientes comienzan a competir en parejas golpeando mutuamente los polos del huevo, luego los primeros vencedores intercambian parejas y así

sucesivamente hasta que haya un único vencedor con su huevo duro intacto, y los huevos rotos (el trofeo) se los lleva el ganador. Según la técnica y la región, los huevos se decoran crudos o cocidos, se los prepara para ser comestibles o para la ornamentación, se pintan, se escriben con cera de abejas o marcadores no tóxicos, se dibujan, se raspan, se estampan, se laquean, se vacían, se aceitan, se enceran o se recubren con tejidos en seda, puntillas, galones, retazos de tela, hilos, o se le pegan semillas.

**Coloración.** En un principio y todavía en algunos casos en la actualidad, los colorantes utilizados eran exclusivamente los obtenidos de la naturaleza: La cáscara de cebolla hervida con el huevo le da un color marrón rojizo; el hervor con hojas de espinaca un color verdoso; con el perejil se obtiene un amarillo-verdoso; con el té un marrón; con la manzana silvestre un amarillo; con flores de violeta un azul-violáceo; con la corteza de los troncos de ciruela, pera y nogal, distintas gamas del marrón; con hojas de remolacha el rojo y muchos más. Todos éstos, por ser productos naturales hacen que el huevo sea comestible y en algunas regiones, dicha coloración se completa con escrituras de marcadores no tóxicos. Una técnica poco conocida, pero milenaria, era colocar el huevo coloreado dentro de un hormiguero, para que las hormigas que le caminaran por encima lo decoraran con sus ácidos, surcos irregulares y muy particulares.

**Tejidos.** En Srijem, el huevo coloreado o no, es envuelto en un prolijo y riquísimo tejido con hilos de seda multicolores.

**Escritos.** La escritura sobre huevo con cera de abeja derretida (*pisanica*), es otra de las técnicas milenarias, donde la cera se deposita sobre la cáscara con un aplicador llamado *kiš*

*ica, kli*

*ica o pisak.* Para obtener trazos más finos se atraviesa el embudito del aplicador con un fino hilo de seda. Esta técnica es muy usada en Eslavonia. El huevo, así, va recibiendo sucesivamente, inmersiones en colorantes y escrituras en cera con distintos motivos (flores, corazones, hojas de roble, pino, aves, cruces, dedicatorias, nombre, guardas, etc.); todos estos ornamentos auguran fuerza, larga vida, poder, fecundidad, sabiduría, riqueza espiritual o monetaria, etc.

La ornamentación finaliza cuando el artesano se siente satisfecho con el trabajo realizado, o la cáscara del huevo se satura de cera o colorantes. Luego esa cera se limpia y el huevo queda transformado en un universo de sorpresas multicolores y bonitas. Por último se laquea, barniza o aceita para darle un brillo final, y se lo utiliza como adorno. Como vemos hay una gama muy variada de métodos para enriquecer

una superficie tan pequeña, donde están involucradas la paciencia, la destreza, el buen gusto, la experiencia, la curiosidad y las ganas de hacerlo. Algunos de estos huevos llegan a ser verdaderas obras de arte en miniatura.

**Sretan Uskrs!!**  
**¡Felices Pascuas!**

## **La tradición armenia de los huevos rojos**

*Sergio Kniasian*

Símbolo característico de la Pascua para los armenios, los garmír havguít “huevos rojos” adornan la mesa familiar durante esta festividad religiosa. Los huevos, son pintados el Sábado de Gloria y puestos en la mesa para la cena que tiene lugar tras la ceremonia religiosa nocturna.

Los huevos rojos que engalanan las mesas pascuales armenias por lo general terminan participando del havguëtajág, juego cuya regla consiste en el entrechoque de los huevos, siendo el ganador el último que se queda con uno sano. Este divertido juego de participación familiar ha trascendido de los límites hogareños y no es extraño que organicen “campeonatos” de havguëtajág clubes, instituciones benéficas, parroquias, etc.

### **Significado**

La cáscara exterior representa al cielo, la piel fina el aire, la clara el agua y la yema a la tierra: la pintura roja significa que todo el mundo fue redimido por Cristo con su sangre.

Por lo tanto, huevo rojo, simboliza el mensaje pascual: el sacrificio de Jesús por la humanidad.

## La Celebración Pascual en la tradición ucraniana

María Lytwyn



En Ucrania entre las tradiciones del ciclo calendario, correspondientes al período de primavera, después de la aceptación del cristianismo la más importante es la correspondiente a la Pascua de Resurrección de nuestro Señor Jesucristo llamada también “el Gran Día” (*Velykdeñ*).

Anteriormente, en las épocas paganas, durante las festividades de primavera los jóvenes se reunían en los claros del bosque o en las colinas para entonar las canciones de primavera (*vesnianky*) con sus bailes rituales (*jorovódy*). De esa manera nuestros antepasados echaban al invierno y hacían sus conjuros para las próximas buenas cosechas.

Con la llegada del cristianismo, la preparación espiritual para la Pascua, la más importante festividad religiosa, comienza con la Gran Vigilia (cuaresma), la más larga de todas las que preceden las diferentes festividades religiosas del año, pues tiene una duración de 7 semanas, y va entrelazando, durante la misma, diferentes rituales y creencias.

Culmina la Gran Vigilia con la Semana de la Pasión, a la que en Ucrania también se la llama Blanca o Pura. Esta semana comienza con el Domingo de Ramos (*Shutková Nedília*) – al que también se denomina en las diferentes regiones de Ucrania “Domingo Florido” (*Kvítna*) ó “del Sauce” (*Vérbna*). Al salir de la Iglesias, sobre todo los jóvenes, se saludan entre ellos sacudiendo los ramos sobre los hombros de los otros diciendo:

*“Bud’ velýkyi, iak verbá,  
zdoróvyi, iak vodá,  
bahátyi, iak zemliá!”*

“Sé grande, como el sauce,  
Y sano, como el agua,  
Y rico, como la tierra!”

En Ucrania occidental era más común saludarse diciendo:

*“Shútka bié, n5 ia biú,  
Vid nýni z0 týzhden’  
v nas budé Velýkden’!”*

“Te pega el ramo, no yo,  
De hoy en una semana  
Festejaremos la Pascua!”

El ramo bendecido goza de mucho respeto entre el pueblo ucranio, está prohibido tirarlo o pisarlo, a los mismos se los quema o entierra tanto en las huertas o en los jardines o en el campo, pues a ese ramo se le atribuyen fuerzas protectoras y curativas. Antiguamente, al regresar con los ramos benditos a la casa, antes de ingresar a la misma, plantaban varias ramas en sus huertas o jardines diciendo: “Que crezca para la gloria de Dios y para nuestra utilidad”. Las ramas sobrantes en el hogar se las coloca en el rincón más importante de la casa al pie de los íconos.

Durante esta semana Blanca o Pura se asean las casas y granjas y sus alrededores de toda suciedad, se blanquean las casas y las personas se acercan a las iglesias para cumplir con los sacramentos de la confesión y de la comunión para culminar dignamente la Gran Vigilia. También se conservan con mucha severidad los preceptos de la vigilia, el ayuno y la abstinencia son prácticamente completos los últimos días de la misma.

Antes del amanecer del día jueves todo debe quedar impecablemente limpio, resplandeciente y lucir para un día festivo. El jueves es el día más importante de la semana Santa y se lo denomina de diferentes maneras: “Puro”, “Luminoso”, “Grande”, “Vivificante” o “de la Pasión”. La celebración litúrgica de ese día es la de San Basilio Magno y en la misma se recuerda la Última Cena y la traición de Judas y se bendicen los Santos Dones con los que se asiste a los enfermos y moribundos durante el año. Terminada la liturgia se celebra “la Pasión de nuestro Señor” con la lectura de los 12 pasajes de los Evangelios que lo relatan y los fieles los escuchan con sus velas encendidas. Terminada la celebración las personas llevan ese fuego encendido a sus hogares y encienden con esa llama la lamparilla, que está al lado de las imágenes

religiosas, que quedaba encendida hasta el día de Pascua. A partir del jueves los habitantes de los pueblos o ciudades se esfuerzan en mantener una solemne tranquilidad y mantenerse en silencio: no se deben escuchar risas, ni cantos, ni música, ni mantener conversaciones en voz alta en las calles.

El viernes Santo o de la Pasión, la mayoría de los fieles practica la abstinencia completa, a primera hora de la tarde, concluida la celebración litúrgica, se realiza una procesión tres veces alrededor de la Iglesia, con el cuerpo de Cristo representado en el “Santo Síndone” (“*Plashchanytsia*”), y luego se lo expone, para su adoración, dentro del templo en su nave central, delante del Altar Mayor sobre una mesa simulando la cripta en la que fuera depositado el cuerpo de Cristo. A partir de ese momento la Iglesia queda abierta hasta la celebración de Resurrección para que todas las personas se acerquen al Síndone a orarle y meditar su Pasión. Entre las celebraciones que continúan están las piadosas oraciones ante el Santo Sepulcro de nuestro Señor durante las vespertinas y la celebración de las Laúdes de Jerusalén. Tal como durante el día anterior, tanto en los pueblos como en las ciudades, reina una gran y solemne calma.

De regreso a sus hogares algunos toman un refrigerio frugal, en la antigüedad, durante el viernes de la pasión, también estaba prohibido consumir carne de pescado. Ese día no está aceptado realizar ninguna tarea doméstica, sólo a las amas de casa les está permitido, de acuerdo con los rituales habituales, amasar y hornear los panes para toda la semana y especialmente la “*paska*” (el pan principal para la Pascua). Este pan se elabora exclusivamente con harina de trigo blanca y se hornean en grandes moldes redondos, y su superficie se adorna con trenzas -colocadas en todo su contorno exterior-, una cruz -ubicada en su superficie central-, y también con alondras, flores o espigas geométricas realizadas de la misma masa. Algunas amas de casa decoran pan con tal gusto artístico, que sus “*pasky*” satisfacen a los críticos más exigentes. Según las creencias “mientras la *páska* no esté bendecida se considera pecado consumirla”, por lo tanto toda la familia recién podrá compartirla en el desayuno ritual de Pascua con todos los demás alimentos que serán bendecidos.

Durante el Sábado Santo se preparan todos los demás comestibles, que irán colocados juntos en el canasto pascual, y serán llevados a bendecir a la iglesia el domingo de Pascua: se hierven los huevos, se prepara el queso, se ahuman el jamón, el tocino y los embutidos, se hornea el lechón u otras carnes, se macera el *jrín* (rábano picante), se elabora la manteca, etc. El sábado también se colorean las “*krashanky*”, huevos hervidos y coloreados en distintos colores: rojos, amarillos, azules, verdes, dorados, se colorean por lo general 13 (los 12 apóstoles y el Salvador) y el color que predomina es el rojo, que recuerda a los fieles la sangre derramada por Jesucristo para su salvación. También durante el sábado se escriben las tradicionales “*pysanky*”,

huevos rica y artísticamente ornamentados con luminosos colores y que se realizan de acuerdo a una técnica milenaria. Cada ornamento, como cada color, tiene un significado específico y se distribuyen artísticamente sobre la superficie del huevo.

En la antigüedad, durante esa noche, nadie se iba a dormir, quedaban dormitando en algún rincón de la casa; también se mantenían las luces encendidas porque “los ángeles sobrevuelan los pueblos y las ciudades”. Así, esperan la hora, que desde las iglesias, a medianoche, llegue el anuncio que está por comenzar la celebración de las Laudes de Resurrección. En ese entonces, desde todos los rincones de los pueblos o las ciudades, los fieles comienzan a partir hacia las iglesias. Van todos juntos, los mayores y los niños, generalmente nadie queda en las casas, portando sus engalanados canastos pascuales.

Los fieles salen de la iglesia, los jóvenes sacan los estandartes y la cruz, los hombres mayores portan el icono de la Resurrección de Jesucristo, los Santos Evangelios y el “Artos” (pan tradicional que se bendecirá y a la semana siguiente compartirá toda la comunidad) y cuatro ancianos portan el Santo Síndone (“*Plashchanýtsia*”). Todos salen de la iglesia y se cierran sus puertas. Tras dar tres vueltas al templo, en procesión, todos se paran frente a las puertas cerradas del templo y el sacerdote, vistiendo ornamentos claros, celebra las Laudes de Resurrección y entona el primer “*Jrystos Voskres!*” (Cristo ha resucitado!) y todas las campanas se echan a repiquetear alegremente para anunciar la Buena Nueva. Terminada la celebración el sacerdote abre con su cruz la puerta del templo y todos ingresan en procesión a la iglesia y participan de la Divina Liturgia de Resurrección. Concluida la Liturgia todos salen del templo saludándose (“*jrystosúit’tsia*”) y diciéndose “*Jrystós Voskrés!*” – “*Voístynu Voskrés!*” (“¡Cristo ha Resucitado!” – “¡En verdad ha Resucitado!”) y se van acomodando en el frente de la iglesia para la bendición de los alimentos contenidos en las canastas pascuales hermosamente engalanadas con el tan preciado “*sviachéne*” (así se denomina a los alimentos que son bendecidos).

Los fieles animados por la bendición recibida de Jesús Resucitado regresan a sus hogares con sus alimentos también bendecidos. Ya en sus hogares se sientan alrededor de la mesa ya vestida, primero el padre sirve parte de los alimentos bendecidos en el rincón principal del hogar bajo los íconos reservado a todos los difuntos de la familia, luego corta el pan (*paska*) de sus tres costados (en honor a Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo) y el huevo sin cáscara en tantos pedacitos como familiares comparten el ágape festivo (éste simboliza la vida y su eternidad, pues renace cada año con la Resurrección de nuestro Señor) y lo sirve a cada uno saludándolo con el tradicional saludo “*Jrystós Voskrés*” y cada comensal le responde “*Voístynu Voskrés*” sirviéndose su trozo.

Por la tarde, especialmente los niños y los jóvenes, se reúnen en las plazas frente a los templos a jugar. Los niños juegan con sus “*krashanký*” haciendo distintos juegos de competencias, los jóvenes interpretan las *hahilký* o *vysnyanký* con sus tradicionales coreografías, las muchachas regalan a los muchachos sus “*pysanký*” con sus augurios.

La semana siguiente al *Velykdeñ* se la denomina “Iluminada” como a cada uno de los días de la misma. Durante esta semana todas las mañanas repiquetean las campanas de las iglesias anunciando el triunfo de la vida sobre la muerte, de la luz sobre las tinieblas. En los hogares las mesas siguen servidas y se acostumbra convidar generosamente a los familiares, vecinos y circunstanciales forasteros que visitan el hogar.

Al segundo día de esta semana, el Lunes Iluminado, en Ucrania también se lo llama Acuoso o Lavado, porque ese día, desde muy temprano, los muchachos con agua mojaban a las jóvenes del vecindario (hoy día también se usa hacerlo con agua colonia) y éstas les agradecen regalándoles sus *pysanký* o *krashanký*. Esta antigua tradición simboliza el rito de purificación con el agua y el renacer de la naturaleza a la nueva vida.

Al tercer día de las fiestas de Pascua, el Martes Iluminado (antiguamente las festividades duraban tres días) se acostumbra visitar a los familiares, amigos, conocidos y en los cementerios a los familiares fallecidos. Este día las muchachas pueden mojar con agua a los jóvenes.

Es tradicional recordar a todos los ancestros fallecidos una semana después del *Velykdeñ*. Ese domingo se lo llama Principal o Rector, de los Abuelos o de los Sepulcros o Tumbas. Para ese día se engalanan las tumbas de los familiares fallecidos, se rezan responsos por su eterno descanso, se llevan a bendecir a las iglesias algunos alimentos y luego se dirigen en procesión a los cementerios donde se reúnen junto a sus tumbas donde consumen los alimentos bendecidos y se los recuerda diciéndoles: “Santos Abuelos vengan a comer con nosotros pan y sal”.

### **¿Qué debe contener el canasto de pascua tradicional?**

El canasto se viste con una carpeta bordada, y dentro del mismo se colocan en forma artística los alimentos especialmente elaborados con rituales y misterios milenarios: el pan, un huevo duro sin cáscara, las *krashanký* y *pysanký*, el queso, los embutidos, el tocino, el jamón, la manteca, el *jrín*, algunos *kolachí* (panes), el lechón, etc. Se engalana el canasto con ramas verdes, flores y cintas de colores, una vela (que

será prendida dentro del cesto durante la ceremonia de bendición) y se cubre todo con otra carpeta ricamente bordada y conteniendo en su diseño el tradicional saludo pascual, en otros la imagen de Cristo Resucitado y en otros las *pysanky* bordadas.

***Páska (Pan de Pascua):*** Se elabora con levadura y harina de trigo blanca, la masa es rica en huevos, manteca, aromáticos y es dulce. Simboliza al Jesucristo Verdadero, nuestro Salvador, por ello se lo decora con una trenza que lo abraza, que simboliza su corona, y el símbolo de la cruz que nos lo recuerda. Con frecuencia a sus costados se elaboran letras **X B**, del saludo Cristo ha Resucitado, y también se decora con flores, alondras y espigas hechas de la misma masa.

***Iaytsé (Huevo duro sin cáscara):*** Se lo sirve cortado en tantas partes como miembros de la familia estén presentes en el almuerzo de Pascua. El jefe de la familia se acerca a cada comensal, lo saluda con el tradicional “*Jrystós Voskrés!*” y le sirve su trozo. Este huevo compartido, simboliza la vida y su eternidad, pues renace cada año con la Resurrección de nuestro Señor.

***Krashanký y Pysanký: (Huevos coloreados y ornamentados):*** Huevos duros coloreados con colorantes comestibles y los otros, crudos, decorados utilizando cera de abeja y colorantes fijos y brillantes. Simbolizan la nueva vida de todos los cristianos después de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y guardan mensajes con augurios y buenos deseos.

***Hrúdka (Queso):*** Es similar a la ricota, suavemente dulzón, y nos recuerda sobre la moderación en la conducta que los cristianos deben conservar en todos los acontecimientos de la vida. Normalmente se hacen dos, una horma en forma de bollo (más dura) y otra más cremosa que se coloca en un plato pequeño y se decoran con el símbolo de la cruz con granos de pimienta o clavos de olor.

***Shýnka (Jamón):*** Es la carne fresca más popular y uno de los alimentos principales del almuerzo de Pascua. Se puede utilizar también carne asada de lechón, cordero o ternera. Simboliza la riqueza y la abundancia en la alegre festividad.

***Kovbasá (Embutido):*** Se rellena con carnes picadas o molidas, generalmente de cerdo, saborizado con distintas especias y ajo. Simboliza la bondad y la generosidad de Dios.

***Máslo (Manteca):*** Es el producto lechero favorito entre los ucranianos. Simboliza la inmensa bondad de nuestro Salvador y nos recuerda la que debemos tener los cristianos hacia todos los seres y las cosas.

**Sil' (Sal):** Es el condimento principal y esencial entre los ucranios. Nos recuerda el deber entre los cristianos.

**Sálo (Tocino):** Trozo de tocino crudo condimentado y ahumado. Simboliza la sobreabundancia de la Misericordia de Dios hacia nosotros.

**Jrín (Rábano picante):** El rábano se ralla junto con remolachas hervidas y un poco azucaradas y se ponen en un envase de vidrio. Es el símbolo de la Pasión de Jesucristo que permanece en nuestros recuerdos y su sabor dulzón nos recuerda Su Resurrección. La amarga dulzura de este platillo simboliza en sí los sufrimientos de nuestro Señor Jesucristo para nuestra salvación.

**Fuente**

- *Costumbres de nuestro pueblo*, Oleksa Voropay
- *Qué poner en el canasto pascual*, Rev. Basil KraynyaK
- *El Velykdeñ ucraniano*, Andriy Hurbyk.

## RESEÑAS

*Premios Bernardo Canal Feijóo. Concurso de Textos teatrales 2001-2002*, Secretaria de Estado de Cultura, Instituto Nacional del Teatro, Dramaturgos Asociados de Tucumán (DRAMAT), Tucumán s/f 264 pp.

DRAMAT nació en el 2000, y una de sus primeras actividades fue instituir este premio, que en el 2001 fue provincial y en los años siguientes, hasta el 2004, se extendió a la región del NOA. Este libro contiene los textos premiados en los dos primeros años. En su Prólogo, la Comisión Directiva de DRAMAT valora la labor de los jurados y destaca la importancia de haber seleccionado obras con gran variedad temática y estética.

El Jurado de 2001 estuvo constituido por Oscar Quiroga, Patricia García y Leonardo Goloboff., y los premiados fueron Norah Scarpa (“Estación sin rosas”) y Mario Costello (“Borges Mead”) con el primer premio compartido; María Blanca Nuri (“Arrégleme la cabeza”) y Rosendo García (“El adiós”) en el segundo premio compartido y Gabriel Patolsky (“Under/ground”) con mención.

El Jurado de 2002 estuvo formado por Raúl Dargoltz, Selva Cuenca y Víctor Hugo Cortez. Los premiados fueron Pablo Gigena (“Papel... papel”), Carlos Correa (“Intro”) y Cecilia Gutiérrez (“Todos los ríos van al mar”) (en los premios primero, segundo y tercero respectivamente) y las menciones primera y segunda de Roberto J. Lascano (“La noche del remanso”) y Rafael Nofal (“Envejecer con vos”).

Estas diez obras tienen en común ser breves, con pocos personajes y puesta en escena simple y austera. Lo importante reside en el esquema dramático y en lo que el autor quiere transmitir. Algunos autores lo anuncian expresamente en el Prólogo. Norah Scarpa, por ejemplo, se basa en la idea de que construimos nuestra vida sobre anhelos que, como en la obra, muchas veces no se realizan porque no logramos pasar del sueño al proyecto (representado en un café que nunca toman); similar motivación tiene la obra de Rafael Nofal, donde una pareja ya añosa discute siempre la imposibilidad de convivir y terminan continuando con una relación enferma. Estos son ejemplos de un grupo de textos intimistas, que plantean la exteriorización teatral de interioridades dramáticamente irresueltas.

En otra vertiente, hay varios textos que abordan la problemática social: “Papel...papel” de Pablo Gigena, es un fuerte alegato a la hipocresía de los líderes políticos, así como Cecilia Gutiérrez se refiere a la historia reciente de muertos y desaparecidos.

Lo importante de este proyecto, lamentablemente cancelado, es que ha logrado poner en escena y publicar obras de valor estético y sociocultural, fortaleciendo el teatro de la región NOA como una fuente de producción cultural significativa.

\* \* \*

JULIO VERNE, *Un drama en México*, México, Sello Bermejo, 2004, 53 pp.

Muchos lectores de las novelas más conocidas de Julio Verne quizá ignoren que el escritor inició su carrera con una novela breve, publicada en 1851 con el título *Los primeros navíos de la marina mexicana. Estudios históricos*. Leslie Alger Soto, el traductor a cuyo cargo corre la “Introducción” expresa que su sorpresa ante el dato impulsó a la búsqueda de noticias históricas. Llegó a establecer que las traducciones hoy conocidas de esta obra se basan en la segunda versión, publicada en 1876 con el título *Un drama en México*, que si bien es más sugestivo, oculta el tema principal del relato, de estricta base histórica: un grupo de españoles amotinados tomaron el mando de dos naves y anclaron en las costas del Pacífico en 1825, donde las vendieron al gobierno mexicano, que comenzó así a formar su propia marina. Sobre este relato del amotinamiento, registrado en la *Gaceta extraordinaria de México*, Verne estructura una intriga que transcurre en paisajes exóticos, cuya geografía muestra conocer bastante bien (tal vez a través de lecturas geográficas) y que adelantan el interés del autor por el medio latinoamericano que muestra en obras posteriores, llegando a situar la acción en los confines patagónicos (*El faro del fin del mundo*, de 1905).

El “Prólogo” de José N. Iturriaga completa la visión del tema con una prolija historia de los sucesos que sirvieron de motivo. Si bien señala varias inexactitudes en la descripción de los paisajes, lo que demuestra que el escritor contaba con una información imprecisa al respecto (o simplemente, añadido, que se tomaba licencias ficcionales para hacer más impactante el relato), apunta con decisión que Verne escribió esta obra bajo el influjo de los libros de Humboldt (que llegó a Nueva España en 1803), que eran de lectura asidua durante toda la primera mitad del s. XIX. Pero también señala que para la segunda versión no es improbable que se haya servido de un manuscrito de Alejandro Dumas padre, conteniendo información proporcionada por la viajera Marie Giovanni (seudónimo de Mme. Callegari), cuyo *Diario* incluye a México.

Es un acierto la propeusta Mexicana de editar este breve e interesante relato y las dos notas introductorias, junto con una serie de grabados y mapas antiguos que enriquecen la presentación.

\* \* \*

OSCAR ARÁIZ, GERARDO LITVAK, GABRIELA PRADO, SUSANA TAMBUTTI, *Creación coreográfica*, Coordinación y prologo, Patricia Dorin, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2007, 96 pp.

La observación (que inicia la presentación de contratapa) de que en nuestro medio se publica poco sobre danza, es tan reiterada como cierta. Y lo es especialmente en lo que al trabajo coreográfico se refiere. Aunque creadores e intérpretes suelen acceder a entrevistas periodísticas, es raro que ellos mismos, por propia decisión (aunque sea sugerida o solicitada) se dediquen a escribir sobre su labor y sus resultados. Por eso es especialmente valorable la iniciativa de Patricia Dorin, del Centro Cultural Rojas (UBA), quien se propuso convocar a un pequeño pero significativo grupo de creadores, para responder a las siguientes preguntas: ¿Cómo se da el proceso de creación de una obra y cuáles son los puntos de partida para esta creación? ¿Cuál es la labor del coreógrafo hoy? ¿Cuáles son las líneas que delimitan su tarea? (p. 5). Cada uno de los convocados ha respondido según su estilo, de modo que también hay una relación coherente entre la obra coreográfica y el texto.

Oscar Aráiz no necesita presentación, es posiblemente el más conocido y admirado de los creadores argentinos de danza contemporánea. Su respuesta, breve y aguda, se asemeja a sus propias creaciones. Comienza afirmando el carácter subjetivo de la creación dancística, lo que hace un tanto arduo objetivarla en un discurso del que él mismo no ha tenido nunca necesidad. Explica su vocación, sus visiones, sus puntos de vista sobre la danza, cuya diferencia con el teatro nunca le pareció totalmente esclarecida.. Afirma la existencia de una “inteligencia corporal” con un sentido particular del tiempo. Una frase lo resume “La danza Es, Sucede, es Acción Pura. Queda como un sueño sin haber sido soñada” (p. 12). Acepta las técnicas de estudio tanto como las de improvisación. Remarca el cruce entre tiempo y espacio en la danza, una especie de alquimia que incluye duración, repetición, silencios, luz, color, forma; la danza constituye y se articula como “microcosmos encadenados y reflejados en órdenes mayores, algo biológico se manifiesta en la organicidad de las formas” (p. 5). Resulta muy interesante e ilustrativa su descripción de su modo de componer, partiendo de “situaciones”,

añadiendo y luego sintetizando, y resolviendo el final, porque –nos cuenta- decía Renate Schottelius, con su habitual ironía, que “un título y un final hacen casi todo” (p. 19). En el amplio espectro de posibilidades, Aráiz incluye como “situaciones” motivacionales tanto sentimientos, deseos e ideas como tradiciones sociales y tribales. En todo caso pareciera que la danza responde siempre a ciertos deseos primarios del hombre y por eso el juego, el cambio, el movimiento es permanente, aunque cada danza como creación puntual desaparezca con el tiempo.

Gerardo Litvak, coreógrafo y docente del Centro Cultural Rojas presenta sus respuestas desde la doble perspectiva de su trayectoria, distinguiendo la composición coreográfica como disciplina (aprendizaje de herramientas) de la danza como actividad interpretada. Sus reflexiones se orientan a la creación coreográfica y la construcción del sentido de una obra y para ello toma como hilo conductor dos obras propias, explicando el comienzo del proceso creativo a partir de imágenes vinculadas al movimiento. Uno de los principales problemas, opina (p. 27) es cómo generar movimiento a partir de esa imagen-idea disparadora. Ahí aparece el recurso al material kinético y a los materiales expresivos proporcionados por el aprendizaje de la disciplina. Litvak concibe la danza como un proceso de creación de un lenguaje, que consta de movimientos, sonidos y formas “celulares” que se encadenan en el espacio-tiempo. Admite que la construcción de sentido de la obra no es lineal y casi nunca este sentido es unívoco, en tanto asociado a un movimiento, pero los referentes y marcos de sentido pueden construirse (p. 31).

Gabriela Prado es bailarina, docente y coreógrafa. Nos cuenta que este pedido de Patricia Dorin, sumado a otro similar anterior, le hizo reflexionar sobre una cuestión clave, que en general se resuelve intuitivamente (tanto el creador, como el intérprete y el espectador): cómo crear danza. Según Prado, creamos por necesidad de darle forma a una pulsión, por eso es “irrefrenable” (p. 36). El comienzo de su creación es la sala de ensayo, una cámara, alguna música o simplemente silencio. En cuanto a motivos disparadores, “todo vale” y por eso cada obra tiene un origen particular. Asumiendo que cada artista recorrerá de manera original los caminos de la creación, nos propone simplemente compartir sus experiencias, que son sus propias obras, y a continuación explica más en detalle el proceso de creación de dos de ellas, que son bastante diferentes en su génesis y desarrollo. Luego dedica un apartado especial a la cuestión de la improvisación en escena, otro camino que no aborda en este escrito, pero sí enuncia su “respeto y debilidad” por la composición instantánea (p. 47).

Susana Tambutti, arquitecta, coreógrafa y bailarina de larga trayectoria, tiene a su cargo el último y más extenso aporte. Parte de una afirmación paradójica: en los últimos años aumentó el número de revistas específicas, se desarrolló el campo de investigación

teórica, hay más bibliografía, congresos y encuentros, pero a la vez la creación dancística está en crisis. Dedicar el trabajo a explicar por qué y cómo se está dando esta situación. La crisis aparece signada por la ambigüedad del quehacer coreográfico, producto de la crisis de los sistemas de representación. Mientras que en el pasado el lenguaje coreográfico tenía un significado preciso (por ejemplo la danza clásica reproduce el esquema y los valores sociales consensuados de la época), en la actualidad somos herederos de las profundas transformaciones culturales producidas a comienzos del siglo pasado, que reseña breve pero adecuadamente en lo que a danza se refiere, deteniéndose en el movimiento *Leibesreform* y su influencia en la danza, lo mismo que la *Bauhaus*, las ideas de von Laban y de Mary Wigman, pasando por las propuestas de la *modern dance* y la danza libre, las intuiciones de Martha Graham y otros creadores hasta llegar a la época de la Guerra Fría y las propuestas multidisciplinarias de los '60. ¿Y ahora, dónde estamos? Según Tambutti, es precisamente el crecimiento institucionalizado de la danza lo que ha modificado “la fuerza subversiva que la danza tuvo en décadas anteriores” de modo que “hoy las producciones no presentan ni los aspectos rebeldes de los sesenta ni son tan radicales en su aspecto anti-institucional” (p. 86). A diferencia de los tres autores anteriores, que se limitan a exponer sus puntos de vista como creadores singulares, Tambutti lanza una mirada a la producción actual y concluye que hoy “resulta difícil limitar la danza dentro de una descripción sistemática, rigurosa y pormenorizada, y los modos de representación con sus herramientas coreográficas tienen referentes inciertos” (p. 87). Cualquier espectador asiduo y atento puede estar fácilmente de acuerdo, aun cuando no hay avisto los ejemplos que pone Tambutti para ilustrar su aserto. A pesar de tener una vasta obra, Tambutti no se refiere en ningún momento a ella misma, su mirada objetiviza el panorama y cierra con una afirmación con la que tampoco cuesta concordar, y que recoge la percepción de Gerard Vilar sobre el “desorden estético” actual. Esta conclusión merece ser citada en extenso: “Estas nuevas formas de entender la coreografía obviamente excluyen la posibilidad de existencia de un modelo pedagógico único que pueda ayudar a guiar los pasos actuales. La danza de hoy no se puede evaluar en los términos tradicionales y, [lo que sigue es cita de Vilar] como las obras de arte contemporáneo, las obras de danza son, en general enunciadas en un lenguaje desordenado”.

Esta obra, breve pero sustanciosa, nos ha puesto ante cuatro miradas diferentes y complementarias, que son en sí mismas un muestreo válido y expresión adecuada de la variedad de modos de entender y practicar el arte de la danza.

*Celina Hurtado*